

Biblioteca Oberta

Guia d'audiovisuals

ESTEREOTIPS FEMENINS EN EL CINE



Biblioteca Central c/ Solades, 25

Tel. 964 547 230

www.bibliotecaspublicas.es/vila-real/

correu: biblioteca@ajvila-real.es

Horari: de dilluns a divendres, de 9 h a 20.30 h

Núm. 16 març 2009 ©SMB Vila-real

Molt més que la fotografia, la imatge en moviment ha sigut i continua sent el mitjà més poderós de representació i de construcció d'imaginari col·lectius. El cine va saber molt prompte del seu poder com a productor i transmissor d'idees i,



Guy-Blachet (1873-1968), primera directora de cine, va veure com el seu nom desapareixia dels títols de crèdit en favor dels seus companys de producció

ja convertit en indústria, es va erigir en el més valuós difusor dels valors hegemònics. Quant a les dones, la presència de les quals va ser activa en els orígens del cine, van quedar relegades al paper de l'actuació. Reflex de les condicions i el context en què es produeixen, les pel·lícules de Hollywood apuntalen els valors patriarcals i generen, des de finals dels 30, impecables i

atractius productes on les dones ocupen els rols establerts.

Un poc d'història

Els arquetips de gènere en la cinematografia clàssica de Hollywood naixen i es construeixen com una conseqüència cultural del desenvolupament del cine. La primera pel·lícula sonora, al 1927, va revolucionar el cine en tota la seua extensió, i així es va consolidar el sistema d'estudis, el *Star System* i, com a conseqüència directa, un nou codi ètic que serviria per a regular en principi, els diàlegs, però que de seguida es va reconèixer eficaç per a contindre les aparicions del que s'anomenava la *new woman*: un nou concepte de dona ja que se n'eixia dels patrons que la representaven com a esposa i mare. La influència que aquest model podia exercir en les ments d'els "més fràgils" va constituir un motiu seriós d'alarma per als moralistes. Així, per diversos motius, a partir

de 1930 es van donar les circumstàncies socioeconòmiques necessàries per a retallar les possibilitats interpretatives de les dones, van quedar reduïdes a uns arquetips que les cosificaven i les limitaven com a objectes.

A finals dels anys 40 i principis dels 50 es comença ja a explotar l'aspecte sexual de les actrius, però tot mantenint el seu costat misteriós. La pel·lícula *GILDA* (Vidor, 1946) va constituir tot un esdeveniment social: un nou estereotip més carnal comença a establir-se a Europa. Els cartells de les pel·lícules emblemàtiques de l'època, *ARROZ AMARGO* (De Santis, 1949), *LA TENTACIÓN VIVE ARRIBA* (Wilder, 1955), *¿QUIERES BAILAR CONMIGO?* (Boisrond, 1959) o *LA DOLCE VITA* (Fellini, 1960) exploten l'atractiu sexual dels seus protagonistes.

La bellesa, el *glamour*, la feminitat, la sensualitat, el vestuari i la caracterització general dels personatges femenins fan de la iconografia l'element més desenvolupat d'elles. De fet, moltes d'aquestes iconografies de l'època han passat a engrossir l'acerb de l'imaginari col·lectiu occidental i s'eleven a categoria de mites mediàtics: Audrey Hepburn, Marilyn Monroe, Rita Hayworth, etc.

En el cine dels anys 80 i 90 ja es poden endevinar personatges femenins principals, redons, rics, amb decor, conseqüents. Algunes pel·lícules fins i tot a través de personatges principals només femenins mostren itineraris psicològics de complexitat relacionats amb el viatge iniciàtic que condueix a la maduresa: *THELMA & LOUISE* (Ridley, 1991), *HOLA, ¿ESTÁS SOLA?* (Bollaín, 1995) o *DANZÓN*



L'explotació de l'atractiu sexual femení ja es fa patent en cartells com el d'Arroz amargo, censurat a Espanya

(Novaro, 1991) són alguns exemples de cinematografia nord-americana, espanyola i mexicana.

En aquesta evolució també es produeix des dels anys 90 un altre fenomen ràpid i alarmant: el de la masculinització dels personatges femenins. En una mal entesa igualtat que atorga al cos femení un comportament masculí, el cine comercial no ha sabut aprofitar el fet per a enriquir-se. Per a molts, aquesta masculinització, en quedar-se en un pla superficial, l'única cosa que va aconseguir va ser la creació



d'un altre estereotip més que sumar als ja tradicionals, amb l'afegit exasperant que elles continuen sent belles, molt erotitzades, això sí, fetes per a matar, embrutides, intel·ligents, dominants, superbes, astutes i fins i tot, terroristes sense escrúpols. No hi ha exemple millor que l'evolució de les anomenades xiques Bond:

compareu des de *DR. NO* (Young, 1962) a la més recent *QUANTUM OF SOLACE* (Forster, 2008).

Les etiquetes

Els estereotips evolucionen. En un afany d'apartar-se de la classificació de rols tradicionals apareixen nous perfils de personatges que al final acaben convertint-se en estereotips. Dues grans etiquetes poden agrupar els diversos rols femenins del cine occidental: les roïnes i les panolis, com correspon a la doble forma d'assumir la presència femenina en el film, és a dir, o se la sublima i *fetitxitz*a o les burla i menysprea. Però aquesta dicotomia és tan sols una simplificació del que en

realitat es veu en les sales de cine. Vegem tan sols alguns d'aquests rols.

La xica bona. Ho és perquè accepta el sistema, és patidora, ingènua i conformista. La seua única aspiració és ser feliç amb un bon espòs tota la vida. Una variant molt tipificada és la que respon a mites del tipus la Ventafocs, la Bella Dornent o Blancaneus, dones salvades per un príncep Pigmalión que les educa, les modela i les ascendeix socialment en casar-se amb elles. En renunciar a elles mateixes perden la seua identitat i viuen per a complaure el model que ell vol d'elles: complaents i afectuoses acompanyants. *LUZ QUE AGONIZA* (Gasligth, 1944), *PRETTY WOMAN* (Marshall, 1990), *POR SIEMPRE JAMÁS* (Tennant, 1998), *SUCEDIÓ EN MANHATAN* (Wang, 2002), *50 PRIMERAS CITAS* (Segal, 2004), són alguns dels exemples que podríem citar entre molts.



En "Por siempre jamás", com en moltes altres pel·lícules, xica pobra i atractiva busca jove príncep.

La femme fatale o vamp. És la dona roïna per naturalesa, la perdició dels homes. Són ambiciosos, perillosos i fatals per a aquell home que s'encapritxe d'elles. Tenen certa tendència a l'autodestrucció. D'alt poder de seducció i mals costums morals i físics, acaben sent castigades. En *DESAYUNO CON DIAMANTES* (Edwards, 1961) trobem el clar exemple de *dona busca-milionaris* que la mantinga i als quals acaba devorant. En l'òpera *Carmen* tindríem una varietat ètnica d'aquesta categoria. *LA COSTILLA DE ADÁN* (Cukor, 1949), se serveix del personatge de Hepburn per a defensar la igualtat en una època en què el feminisme era encara tabú, una defensa que serveix d'estendard al feminisme naixent. Tant en *ATRACCIÓN FATAL* (Lyne, 1987) com en *ACOSO* (Levinson,

1994), es donen els prototips de l'amant esposa i el de la *vamp* moderna, una dona sense escrúpols que finalment és derrotada en les seues ambicions socials i sexuals enfront del protagonista masculí que resisteix heroicament. Igual que li



Imatge de Marlene Dietrich, icona insubstituïble, prototípica, de *femme fatale*

ocorre a la protagonista d'*INSTINTO BÁSICO* (Verhoeven, 1992), la *femme fatale* vol planejar el seu futur i manejar els homes per a satisfer els seus desitjos i plans. Les *vamps* del cine negre eren l'arquetip de dona intel·ligent, capaç i independent (recordem a Marlene Dietrich), però per tot això se les considerava perverses i eren sempre castigades.

La mater amabilis. És la mestressa de casa feliç, de mitjana edat, amorosa i atenta amb els seus fills. Una bona persona sense molt que aportar en cap sentit a la trama principalment per la seua plana concepció psicològica com a personatge. El cine està ple d'exemples en què elles no són més que un objecte més del decorat, una comparsa sense veu del protagonista, la qual cosa s'ha anomenat tota la vida la dona *florero*. Paramount, Disney, Warner ..., quasi totes les factories de Hollywood van difondre (i difonen) aquesta prototípica imatge de dona.

El maltractament

Encara que sempre han existit dones víctimes de violència tant simbòlica com explícita (física, verbal i psicològica), en els últims anys apareix de forma reivindicativa la figura, ja estereotip, de la dona maltractada. La violència de gènere (maltractament, violació, marginació...), que s'ha estés com una preocupació social en

tots els mitjans de comunicació, també compta amb un lloc en el cine: apareix com a ingredient argumental en diverses pel·lícules, però és el seu tractament el que les diferencia. Algun crític ha tipificat l'evolució d'“aquesta forma de violentar la dona” des del menyspreu dels primers anys fins a la violència explícita dels seixanta i primers setanta que apareix en films com *LA NARANJA MECÁNICA* (Kubrick, 1971) o *PERROS DE PAJA* (Peckinpah, 1971). *¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO?* (Almodóvar, 1985), *ECLIPSE TOTAL* (Hackford, 1995), *SOLAS* (Zambrano, 1999), *NADIE HABLARÁ DE NOSOTRAS CUANDO HAYAMOS MUERTO* (Díaz Yánez, 1995) o *TE DOY MIS OJOS* (Bollaín, 2003), entre altres, mostren ja una sensibilitat diferent, en presentar la violència des del punt de vista de la víctima i denunciar-la sense embuts, mostrant el maltractament en el seu més cru estat, i assenyalar els vertaders culpables i responsables, i col·laborar decisivament en la creació de la recent sensibilitat social



El transvestisme com a mitjà

És curiós detectar que al llarg de la història del cine moltes dones que *han volgut fer* han hagut de transvestir-se d'homes per a arribar a aconseguir els seus objectius i deixar de ser per un moment en les trames figures secundàries i sense anatomia narrativa. És suficient recordar títols com *VICTOR O VICTORIA* (Edwards, 1982) i fins i tot *MULAN* (Cook, 1998) en el cine d'animació. No obstant això, quan els homes

es transvesten de dona, ho fan per a desenvolupar-se psicològicament (*TACONES LEJANOS*, Almodóvar, 1991), per a poder fugir (*CON FALDAS Y A LO LOCO*, Wilder,



Williams caracteritzat de dona en Mrs. Doubtfire

1959), pel simple plaer de ridiculitzar el personatge femení (*MRS. DOUBTFIRE*, Columbus, 1993) o fins i tot com a fruit de l'acció d'una mare castradora (*MI QUERIDA SEÑORITA*, Armiñán, 1971).

No podem oblidar tampoc casos extrems com el d'una actriu interpretant un paper masculí, no transvestida, com el de Blanca Portillo interpretant a Fra Emilio Bocanegra en *ALATRISTE* (Díaz Yáñez, 2006).

Un altre cine és possible

Els papers femenins rellevants i imprescindibles en el cine van començar a aparèixer principalment amb el treball de dones darrere de les càmeres. Així va succeir amb *THELMA Y LOUISE* (Scott, 1991, amb guió de Callie Khouri), primera *road movie* moderna protagonitzada per dones. Les seues heroïnes realitzen, a més del viatge per l'Amèrica profunda, un viatge interior a la recerca de la seua pròpia identitat. La seua amistat i col·laboració mútua les porta a enfrontar-se amb tots els personatges masculins que intenten controlar el seu cos i la seua independència. Són aliades i no rivals, per la qual cosa trenquen el motle clàssic de dones enfrontades.

TOMATES VERDES FRITOS (Avnet, 1992) és un altre deliciós exemple d'amistat i admiració entre dones. Per aquells anys ja apareixen papers principals en què són elles les que porten el pes de la trama: *EL SILENCIO DE LOS*

CORDEROS (Demme, 1991), *EL INFORME PELICANO* (Pakula, 1993) o *EL PIANO* (Campion, 1993), però encara ara, uns quinze anys després, no acabem de desprendre la figura femenina dels arquetips clàssics i avui en dia són



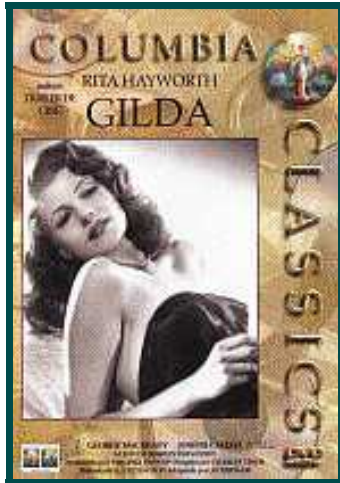
La pel·lícula Thelma & Louise va obrir el camí a una altra manera d'entendre el paper femení en el setè art

encara una majoria les pel·lícules que es conformen d'assumir-los i reduir la dona a aquests models patriarcals, sovint disfressats de modernitat, però aquesta és només estètica.

Com assenyala Elena Biaín, “el mensaje, subliminal en algunos casos, no deja de remarcar que la mujer debe seguir basando su poder en las armas eróticas y vender esta imagen para triunfar y dejar a los hombres dirigir la sociedad y sus normas. Es un gran engaño que, desgraciadamente, tiene mucho éxito porque apela al narcisismo femenino haciéndolo recaer en su cuerpo y, en cambio, apela al narcisismo masculino en términos de control social, familiar, político y económico”.

A continuació oferim una llista de les pel·lícules que tenim en la Biblioteca i que giren al voltant d'aquesta guia. Entre claudàtors facilitem la signatura amb què es poden localitzar en les nostres prestatgeries.

GILDA (Vidor, 1946)



Mundson salva a Farrell d'un pistoler i el converteix en la seua mà dreta en el casino que regenta. No obstant això, la relació entre ambdós homes es ressent definitivament quan Mundson torna d'un viatge acompanyat de Gilda, amb qui s'ha casat. Farrell havia tingut anys enrere una relació amb aquesta dona, extremadament sensual i atractiva, però va acabar odiant-la. La nova relació entre Farrell i Gilda està plena d'emocions i reticències, de sentiments i de reptes, i es torna més estranya quan de sobte Mundson desapareix. [VHS 791.43-2 GIL]

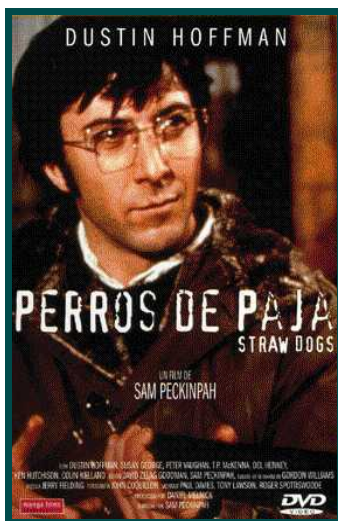
LA TENTACIÓN VIVE ARRIBA

(Wilder, 1955)

Un americà mitjà, resident a Nova York acaba d'acomiar-se de la seua dona i fills que se'n van de vacances, ja que la seua situació laboral li impedeix viatjar amb ells. És la primera vegada que se separa de la seua família en anys i els seus veïns han deixat l'apartament a una rossa espectacular. Durant el rodatge d'aquesta pel·lícula, els censors de Hollywood tenien posada la seua atenció en aquesta producció notòriament picant. [DVD 318]



PERROS DE PAJA (Peckinpah, 1971)



Un professor nord-americà i la seua dona es traslladen a una vila enmig de la campanya anglesa, on persones aparentment tranquil·les, personatges *dickensians*, acabaran tenint comportaments extremadament violents i sorprenents. Peckinpah presenta la violència d'una manera molt crua. No necessita la sang (encara que la utilitza molt) per a fer sentir aquesta violència extrema. En *Perros de paja*, el personatge de Dustin Hoffman sent aquest malestar, es troba a soles en un entorn hostil, en el que fins i tot la seua esposa representa una amenaça a la seua integritat. [DVD 85]



¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO? (Almodóvar, 1985)

Gloria no pot més. Malcasada, addicta a les amfetamines, comparteix els quaranta metres quadrats d'habitatge amb un marit taxista, dos fills *macarres*, una sogra excèntrica i un fardatxo. La seua pròpia casa li proporciona entreteniment per a tot el dia, però, a més, treballa d'assistenta. No té un minut lliure. Com moltes mestresses de casa espanyoles, no ha gaudit de les mateixes oportunitats que Carolina de Mónaco.

[DVD 200]

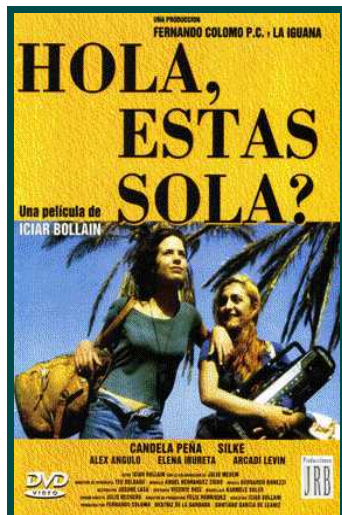
TOMATES VERDES FRITOS (Avnet, 1992)

La vida d'Evelyn Couch, una dona de mitjana edat, ha degenerat en un exercici diari de monotonia i golafreteria. La seua vida conjugal transcorre entre l'apatia i l'avorriment. El seu únic refugi són les històries edificants de Ninny Threadgoode, una singular octogenària que l'embelesa amb esdeveniments de la seua ciutat natal. Aquestes històries desencadenen en Evelyn una forta crisi: trenca amb motles anteriors, busca treball i reclama el respecte del seu marit. A través de la facilitat narrativa meridional de Ninny, Evelyn es troba a si mateixa. [DVD 345]



HOLA, ¿ESTÁS SOLA? (Bollaín, 1995)

Niña, després de discutir amb son pare, decideix anar-se'n a viure amb la seua amiga Trini. Ambdós tenen un trist punt en comú: s'han criat sense mare. Per diferents motius, les tiren del pis que comparteixen i decideixen mamprendre un viatge que les porta a recórrer mig Espanya. En el camí es troben amb una sèrie de personatges que faran de la seua vida una aventura. Niña coneix Olaf, un rus que no parla castellà i del qual s'enamora bojament. Les dues amigues es trobaran amb Pepe, amb el qual decideixen regentar un baret en la platja. [DVD 159]



ALTRES TÍTOLS

<i>50 Primeras citas</i> (Segal, 2004)	[DVD 798]
<i>Acoso</i> (Levinson, 1994)	[VHS 791.43-2 ACO]
<i>Alatriste</i> (Díaz Yáñez, 2006)	[DVD 756]
<i>Atracción fatal</i> (Lyne, 1987)	[VHS791.432-2 ATR]
<i>Con faldas y a lo loco</i> (Wilder, 1959)	[VHS791.43-22 CON]
<i>La dolce vita</i> (Fellini, 1959)	[DVD 302]
<i>Lolita</i> (Kubrick, 1962)	[DVD 118]
<i>Mi querida señorita</i> (Armiñán, 1971)	[DVD 154]
<i>Mulan</i> (Cook, 1998)	B Inf. [DVD]
<i>Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto</i> (Díaz Yáñez, 1995)	[DVD 207]
<i>La naranja mecánica</i> (Kubrick, 1971)	[DVD 724]
<i>El Piano</i> (Campion, 1993)	[DVD 346]

Per a saber més:

- ✓ Biaín, E., “Los modelos masculinos y femeninos en el cine y la televisión” en <http://www.educastur.princast.es>
- ✓ Instituto Asturiano de la Mujer, *¿Somos las mujeres de cine?: prácticas de análisis filmico*, Asturias, Consejería de la Presidencia, 2004
- ✓ Pérez Gaudi, J.C., *El cuerpo en venta: relación entre arte y publicidad*, Madrid, Cátedra, 2000
- ✓ VV.AA., “Arquetipos femeninos en el cine”, en *Artecontexto*, Nº 19
- ✓ VV.AA., “Teoría aplicada: aportaciones personales: estereotipos femeninos en el cine” en <http://ocwus.us.es>

Col·labora: Regidoria d'Igualtat

Correcció i traducció: Promoció Lingüística